



Revista Brasileira de Estudos da Presença

ISSN: 2237-2660

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Mauro, Karina

La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo
de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine

Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 7,
núm. 3, 2017, Septiembre-Diciembre, pp. 523-550

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266069587

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463554520004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine

Karina Mauro

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Buenos Aires, Argentina
Universidad de Buenos Aires (UBA) – Buenos Aires, Argentina

RESUMEN – La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine – En el presente trabajo nos proponemos analizar la metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor. Consideramos que el *sistema* Stanislavski constituyó la primera y más acabada resolución técnica a una larga aspiración por la transparencia del enunciado escénico hacia el referente. Para ello, se propuso reducir el carácter disruptivo y acontecimental de la exhibición pública del cuerpo y de la acción del actor a través de una serie de procedimientos que analizaremos en este artículo.

Palabras-clave: **Actuación. Presencia. Realismo. Acontecimiento. Transparencia.**

ABSTRACT – The Realistic Acting Method as a Mechanism of Attenuation of the Actor’s Presence in Theatre and Cinema – We have analyzed the realistic acting methodology as a mechanism of attenuation of the actor’s presence. We consider that Stanislavski’s *system* constituted the first technical resolution to an old aspiration for the transparency of the scene toward the referent. For that, the realistic acting method proposes the reduction of the disruptive nature of the public exhibition of the actor’s body and action through a series of procedures that will be analyzed in this paper.

Keywords: **Acting. Presence. Realism. Event. Transparency.**

RÉSUMÉ – La Méthode d’Action Réaliste comme Dispositif d’Atténuation de la Présence dans le Théâtre et le Cinéma – Dans le présent travail nous nous proposons d’analyser la méthode d’action réaliste comme dispositif de réduction de la présence de l’acteur. Nous estimons que le *système* Stanislavski a constitué la première et la plus achevée résolution technique à une longue aspiration par la transparence de l’énoncé scénique vers le concernant. Pour cela, la méthode d’action réaliste a été proposé de réduire la nature inquiétante de l’exposition publique du corps et de l’action de l’acteur à travers une série de procédures qui nous analyserons dans cet article.

Mots-clés: **Performance. Présence. Réalisme. Événement. Transparence.**

Introducción

En las últimas décadas, el teatro y el cine han experimentado innovaciones que abonaron la idea de que tanto el realismo como la metodología de actuación vinculada al mismo se hallan perimidos o que, por lo menos, su presencia no gravita como antaño. Esgrimen este argumento estudiosos, críticos y hasta los mismos artistas, quienes presentan una particular preventión por ser identificados con esta estética. Sin embargo, el realismo reaparece una y otra vez en la escena (aunque más no sea en tanto un juego de lenguaje o un elemento más a yuxtaponer en la escena *posdramática*), mientras que algunos de sus procedimientos persisten en las clases de actuación y de dirección de actores, confundidos muchas veces con los rudimentos iniciales de la formación y/o del trabajo de puesta en escena, al tiempo que es casi omnipresente e incuestionado en la actuación cinematográfica. De este modo, el realismo parece insistir en los modos de representación en occidente, y esta insistencia se vuelve más sintomática en tanto no es percibida o es lisa y llanamente negada. Por estos motivos, consideramos oportuno reflexionar sobre la influencia que ejercen en la actuación estas ideas, en gran medida implícitas.

Dado su carácter acontecimental y exhibitorio¹, la actuación posee una innegable dimensión política implícita. De este modo, toda reflexión sobre las formas actorales nos coloca de cara a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que en cada desempeño actoral se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, así como las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada.

En este sentido, la metodología de actuación realista constituye el exponente de una preocupación propia del teatro occidental moderno por afianzar una *relación pedagógica* entre escena y público (en los términos definidos por Jacques Rancière, 2010). El *sistema* Stanislavski fue así la primera y más acabada solución técnica de una antigua aspiración ética (muchas veces formulada como reclamo explícito) por la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación² y, por ende, por una mayor transparencia del enunciado escénico hacia el referente. Este ideal, largamente ansiado, alcanzó su máxima expresión en el Drama Moderno (Szondi,

1994), forma teatral que encarnó los ideales de una escena hecha por y para la burguesía, y en la que la misma pudiera ver reflejados sus debates, conflictos y aspiraciones, en tanto clase autoerigida como motor de toda la sociedad en la Modernidad. De este modo, el diálogo, en tanto dialéctica cerrada, se cristalizó como el modo más apropiado para darle expresión escénica a las disputas y conflictos de la realidad sociopolítica. No en vano esto coincidió con el afianzamiento del rol del director como garante del sentido en la puesta en escena.

Sin embargo, y si bien estas premisas incrementaron la importancia del ensayo como momento determinante del hecho teatral, la actuación continuó manifestándose como el componente escénico más reacio a subsumirse a la lógica de la transitividad del enunciado. En efecto, dado su mencionado carácter acontecimental, en tanto presencia y acción en el aquí y ahora inmanente e indeterminado de la escena, la actuación posee una opacidad irreducible³, lo cual relativiza la efectividad de cualquier tipo de planificación previa y/o a distancia de lo que debe suceder en escena⁴. Por consiguiente, las implicancias estéticas y acontecimentales del desempeño actoral poseen una dimensión referencial no unívoca, que promueve la generación de sentidos más complejos y ambiguos que aquellos generados exclusivamente mediante el discurso o mediante cualquier instancia con pretensiones de constituir algún tipo de escena *teológica* (en los términos definidos por Jacques Derrida, 1967)⁵.

La solución que el “sistema” Stanislavski viene a aportar a este problema es la reducción al mínimo de la reflexividad (Chartier, 1996) de la actuación, es decir, de su carácter autorrepresentativo o performativo, al subordinarla a la experimentación de una vivencia. Ésta se convierte, así, en un dispositivo que promueve la introyección, por parte del actor, de las *condiciones dadas* emanadas del subtexto, al tiempo que propicia la posterior puesta en acción en estricta correspondencia con las mismas. De este modo, todo signo exterior producido por el actor en escena será el correlato de una vivencia interna, lo cual determinó el enorme éxito y la extraordinaria difusión del *sistema* Stanislavski en el teatro occidental⁶.

Contemporáneamente, el primer cine, denominado *de atracciones* (Gaudreault, 2007), surgió como espectáculo popular que, no contando aún con la legitimación que adquiriría posteriormente, recurrió a tipos de

desempeño actoral asociados al teatro de variedades, al vodevil o al circo, formas escénicas alejadas del ideal realista y moderno. Sin embargo, durante la segunda década del siglo XX, la institución *cine* se constituyó como una serie de prácticas organizadas en función de la integración narrativa como dispositivo normalizador. Entre dichas prácticas se encontraba, por supuesto, la actuación. Desde ese momento, el desempeño actoral en cine estuvo marcado por la tendencia hacia la atenuación gestual y la eliminación de todo vestigio teatral popular y/o pre-moderno, razón por la cual el naturalismo se erigió como objetivo y las metodologías de actuación realistas, que ya contaban con una gran propagación y prestigio, comenzaron a ser aplicadas en el cine narrativo de ficción, tendencia que persiste hasta la actualidad.

A continuación, profundizaremos en las afirmaciones expuestas.

La Aspiración Burguesa al Realismo

La historia del teatro occidental podría reescribirse enteramente como un intento por evitar la disrupción que provoca la actuación, merced a la exhibición pública del cuerpo y de la acción. En este sentido, el devenir del teatro en occidente se definiría más por una sistemática negación (y las diversas formas que la misma ha adoptado a lo largo de los siglos), que por sus aserciones, hecho que el mero estudio de los textos dramáticos no sólo invisibiliza, sino que además soslaya. Sin duda, la postergación en el estudio de la puesta en escena, la legitimidad de su incorporación a los estudios teatrales amparada sólo en el surgimiento de la figura del director, la reducción de la reflexión sobre la actuación al compendio de metodologías prescriptivas (mayormente escritas) y la pertinaz ausencia del estudio sobre las condiciones de producción son un reflejo más de la tendencia a reducir el hecho escénico a un fenómeno discursivo, en detrimento de su carácter acontecimental y dinámico.

En este contexto, consideramos que la importancia y significación de la metodología de actuación realista, de amplia difusión y aceptación en occidente desde su surgimiento a fines del siglo XIX, sólo puede ser analizada si se parte de una perspectiva histórica. Esto implica analizar en profundidad las relaciones entre sus características intrínsecas y el contexto histórico en el que surgió, con el fin de comprender en qué medida estos postulados estéticos responden a la visión de un sector de la sociedad, a su particular

idea acerca del arte y de la escena y, no en menor medida, a un teatro precedente al que se opuso. Esto nos permite comprender que, al igual que todo fenómeno cultural, la metodología de actuación realista, muchas veces entendida como la esencia o el grado cero de la actuación, no posee un sentido unívoco ni ahistorical.

La propensión hacia el realismo es una constante en la cultura occidental⁷, lo cual nos coloca de cara a la cuestión del referente. En efecto, ya desde el mundo griego, esta problemática se manifestó en la dicotomía entre la transparencia del enunciado respecto de un referente que preexiste a la representación, o la opacidad de un enunciado cuyo resultado o *resto* es un referente que resulta así construido por aquélla.

Particularmente en el teatro, la tendencia hacia lo extradiscursivo como legitimación del hecho escénico se manifestó muy tempranamente y de manera contundente⁸. En definitiva, el reclamo de trascendencia sobre aquello que se exhibe en escena no es más que la expresión de una función didáctica atribuida al teatro, mediante la cual un grupo se atribuye el tutelaje sobre el sentido, en los términos planteados por Rancière (2010). Mediante la figura del espectador *emancipado* de este tutelaje, el autor cuestiona los modos en que el occidente ha entendido las implicancias políticas del espectáculo teatral y de todas las formas de espectáculo que ponen el cuerpo en acción ante un público reunido. Más allá de la acusación que el teatro moderno hace recaer sobre la expectación y de los intentos de resolución que conducen, según Rancière (2009), a la anulación del teatro, nos interesa resaltar aquí la “división de lo sensible” implícita en estos postulados, en tanto definen a priori las posiciones y las capacidades e incapacidades ligadas a las mismas. Merced a esta división, un grupo se autodefine como mediador entre la realidad extraescénica y el enunciado teatral, relación que establecerá según su propia visión del mundo y sus intereses particulares, para ofrecerlo como producto terminado a otro grupo, definido como *público*.

Ahora bien, ¿qué características particulares asume esta división de lo sensible en el teatro realista? ¿De qué modos se tramita la cuestión del referente en el realismo y cómo ello se plasma en una metodología de actuación acorde a estos postulados? En definitiva, ¿cómo un imperativo ético se traduce en un programa estético?

Consideramos que para poder profundizar en el análisis debemos diferenciar tres aristas del realismo que generalmente aparecen fusionadas. Por un lado, el realismo se presenta como un modo de construir enunciados o como un tipo de representación que requiere de ciertas características diferenciales para su producción, ya sea textual y/o escénica. Por otra parte, el realismo es también un efecto de sentido, es decir, la efectuación de una ilusión referencial o de transparencia, merced a la cual lo representado se esgrime como un mundo donde las cosas mismas se muestran tal como se dan. En este sentido, Barthes (1970, p. 6) define al realismo como un verosímil discursivo en el que los enunciados son “acreditados simplemente por el referente”, lo cual genera un efecto de realidad. Por último, el realismo se presenta también como una metodología específica para producir actuaciones, generalmente identificada con la propuesta de Constantín Stanislavski y sus sucesores.

La pertinencia de esta diferenciación radica en que un enunciado puede percibirse como *realista* (es decir, poseer un efecto de sentido tal) aun cuando sus elementos constructivos o el tipo de actuación empleado no se correspondan estrictamente con los postulados del realismo como género o de la metodología stanislavskiana⁹. Lo cual también admite la aseveración inversa: la puesta en escena realista de un texto realista no siempre promueve la ilusión referencial (lo cual se debe en parte a la naturaleza contingente de aquello que se percibe como verosímil, que varía según la época).

Consideramos que el tipo de construcción enunciativa propio de la dramaturgia y la puesta en escena realista, así como la metodología de actuación, postulada en consonancia con las mismas, produce una particular ilusión de aproximación al referente que, por consiguiente, no es la única posible. La ilusión referencial en el realismo no se produce en función de un conjunto de procedimientos de captación objetiva de la realidad, sino a través de una invisibilización de los mecanismos de construcción del enunciado. En efecto, invisibilizar los mecanismos de la composición crea la ilusión de cercanía con el referente, dado que esta ocultación del trabajo transforma la percepción de una representación en una impresión de realidad. Se trata de organizar la representación en función de un punto ciego, de una “óptica de visión que no se deja ver a sí misma” (Dittus, 2013, p. 84). Este ocultamiento de la enunciación produce una continuidad rítmica¹⁰ cuyo efecto de

sentido es el acercamiento a una realidad extradiscursiva. En términos escénicos, el realismo es, produce y depende de la construcción artificial e ilusoria de una fluidez constante en la representación, que se organiza así como carente de excesos y de interrupciones. Esta aparente fluidez y sencillez del enunciado promueve la sensación de transparencia, que da lugar a la noción común del realismo como un estilo “carente de estilo” (Nochlin, 1991).

Por consiguiente, si construir un enunciado teatral realista consiste en producir una representación cuya característica principal sea la continuidad rítmica, será necesario eliminar cualquier disrupción, es decir, someter a todos los componentes escénicos a una suerte de *normalización*. ¿De qué manera se cimenta la misma?

En primer lugar, eliminando cualquier vestigio de construcción de la trama en el texto dramático, mediante el borrado del *yo épico*, proceso que Peter Szondi (1994) identifica en el Drama Moderno. Surgido en el Renacimiento, como expresión del hombre vuelto a sí mismo luego del derrumbe de la cosmovisión medieval, el drama moderno constituye una expresión artística donde el mismo se confirma y refleja. Por consiguiente Szondi afirma que los sujetos del drama constituyen proyecciones del sujeto histórico, por lo que los personajes no presentan distancia alguna respecto del público. De este modo, el drama constituye la expresión de la burguesía ascendente y se erige como norma hacia 1860.

Ahora bien, el drama supone al realismo y sus procedimientos. No en vano el momento de apogeo del drama coincide con el surgimiento del mismo. Si bien el realismo es un tema en constante discusión, su caracterización histórica corresponde con un movimiento o corriente estilística que surgió a mediados del siglo XIX, conforme con un espíritu de época del que participan tanto la ciencia, la filosofía, las letras y las artes. Tal como afirmamos anteriormente, no es posible caracterizar al realismo en términos absolutos, sino como una reacción a los criterios estéticos anteriores. Es decir, el realismo sólo puede entenderse como oposición tanto a la idealización y al esquematismo del neoclasicismo, como a la expresividad subjetiva del romanticismo.

La actitud realista comportó un compromiso ético con la sinceridad en la representación, lo cual implicó la subordinación de lo estético al tema, eliminando la superficialidad de las convenciones. El realismo constituyó

una actitud moral frente al mundo y a las problemáticas cotidianas de su tiempo, o más precisamente, a un mundo interpretado según los intereses, los objetivos y los valores de una burguesía que ya se hallaba en su centro. En este sentido, el realismo artístico y literario se inclinó por realizar un análisis crítico de la vida en sociedad, mediante ficciones que basaran su ilusión referencial en la representación de conflictos contemporáneos con un trasfondo verosímil en términos temporales, espaciales, históricos y/o imaginarios.

En el teatro, esto se vinculará con la elaboración de una historia aparentemente desarrollada por los personajes y no producida por un enunciador externo¹¹. Para ello, es necesaria la eliminación de todo vestigio de enunciación en el hecho teatral. Esto implica el total borrado del *sujeto de la forma épica* o *yo épico*, presentes en la epopeya o la novela. Por consiguiente, será el diálogo teatral, en tanto expresión del debate de ideas (uno de los pilares de la concepción burguesa de la esfera pública) la forma privilegiada del drama¹².

De este modo, el diálogo en tanto coloquio interpersonal o “encuentro personal” (Pellettieri, 1997), se establece como una dialéctica cerrada, una entidad absoluta que no conoce nada fuera de sí. En el drama, el autor está ausente¹³, no interviene porque ha hecho una total cesión de la palabra, por lo que los enunciados se presentarán estrictamente derivados de la situación representada. Como consecuencia, el personaje adquiere una importancia inusitada, dado que el diálogo emana de él.

Por un lado, el personaje pasará a ocupar el lugar central como fundamento de la verosimilitud (y por ende, de la transparencia de la representación). El personaje adquiere entonces características como entidad biográfica ficticia, provista de vida pasada y presente, de rasgos físicos y psicológicos precisos, emanados del texto dramático, suplantando al sistema de roles o papeles fijos. A diferencia de la tragedia y la comedia, el personaje dramático está a la altura del hombre, o más exactamente, a la altura de su público: la burguesía. El carácter que actúa y siente de acuerdo con las circunstancias (ilusionismo por el cual el drama no se presenta como la exposición secundaria de algo primigenio), es el representante del autor y del espectador, quien, ve reflejada en el mismo, una imagen de sí.

Por otra parte, la escena se construirá como un mundo paralelo, sin otra transición a la platea que la posibilidad de identificación del espectador

con los personajes, hecho refrendado por la disposición de la sala *a la italiana*. Este mundo paralelo estará regido por una estricta coherencia espacial y una precisa motivación causal, en tanto el presente deviene pasado sólo por cuanto genera una transformación. De este modo, el drama realista se apoya en una serie de convenciones que permanecen disimuladas por la lógica causa – efecto como productora de sentido.

Esta cesión de la visión unificadora de quien compone la trama en los personajes y en el *mundo* habitado por éstos, requirió (y dependió), por tanto, de una puesta en escena que refrendara la verosimilitud del enunciado. Esto explica el surgimiento de la figura del director a fines del siglo XIX. En efecto, este nuevo rol ya no se limitará a marcar las entradas y salidas de escena, sino que se erigirá en el garante de la transparencia del enunciado. Y lo hará mediante un diseño estratégico de la puesta en escena, entendido en los términos expuestos por Michel De Certeau (2007). De Certeau define a la lógica de acción estratégica como el cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislar de un ambiente y circunscribir un lugar propio. El mismo constituye un orden según el cual los elementos presentes se distribuyen en relaciones de coexistencia, excluyendo la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Esto provee una estructura estable que hace posible una posición de retirada, de distancia y previsión, que se da a sí misma un proyecto global y totalizador. De este modo, la puesta en escena funcionará como un diseño previo que orientará el trabajo escénico en una dirección unificada, a la que todos los componentes escénicos deberán subordinarse. El director asume la puesta en escena como una composición en la que todos los elementos presentes (objetos, personas, lenguajes) se relacionan en una dinámica general que los equilibra¹⁴.

Es en este contexto, que surgirá la demanda por un tipo de actuación acorde con estas exigencias. Sin un actor capaz de eliminar la huella de que existe un agente responsable de la representación, la ilusión referencial a la que aspiran dramaturgo, director (y público) está llamada a fracasar: “El arte de la interpretación también está llamado a subrayar el carácter absoluto del drama. Bajo ningún concepto debe apreciarse la relación existente entre el actor y el papel que desempeñe; antes bien, actor y figura han de fundirse en un solo personaje dramático” (Szondi, 1994, p. 20).

Sin dudas, el divo romántico, que vivía su época de gloria a fines del siglo XIX, no era el tipo de actor que el drama realista necesitaba.

La Metodología de Actuación Realista y la Atenuación de la Presencia

En el apartado anterior hemos distinguido tres formas de entender el realismo: como modo de construcción de enunciados, como efecto de sentido y como metodología de actuación. Habiendo analizado sus características y relaciones, arribamos a la conclusión parcial de que el entramado conformado por las formas escénicas del realismo decimonónico y la ilusión referencial resultante, encontró su límite en la falta de una metodología de actuación acorde, lo cual amenazaba todo el sistema. Era forzoso, entonces, hallar un modo de producción de actuaciones que borrara sus marcas de enunciación, promoviendo la impresión de que lo que sucedía en escena no era una representación, sino una porción de vida con la que el espectador podía identificarse.

Sin embargo, esto no era tan sencillo de lograr en el caso de la actuación. En efecto, el carácter indefectiblemente acontecimental del fenómeno actoral vuelve improbable la posibilidad de su reducción a una lógica de acción estratégica, en los términos en que la hemos definido anteriormente. La exhibición del cuerpo y de una acción que sucede en el aquí y ahora de la escena implica que actor y espectador se hallan inmersos en un devenir marcado por una dimensión de riesgo latente, que ninguna planificación previa puede neutralizar del todo¹⁵. Por consiguiente, la actuación es un fenómeno artístico de una opacidad irreductible, que produce una disrupción en todo enunciado teatral con pretensiones de transparencia. Esto ha originado todo tipo de censuras y reprimendas a lo largo de la historia del teatro occidental, que le han valido una condición marginal a los actores durante siglos (Mauro, 2011b).

Cualquier intento de borrado de las marcas de enunciación en la actuación debe apuntar, por consiguiente, a reducir o controlar el carácter acontecimental de la misma, es decir, a intervenir sobre los aspectos situacionales del fenómeno actoral. Basándonos en Maurice Merleau Ponty (1975), entendemos por situación de actuación a la circunscripción de un contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desem-

peño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena, que no necesariamente son cualitativamente diversas a las de la vida cotidiana, hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas¹⁶. Consideramos que la situación de actuación es la esencia del fenómeno actoral, independientemente de las características poéticas, estéticas, estilísticas, e incluso ideológicas que cada actuación pretenda asumir.

Aún más, en la situación de actuación el actor sólo puede asumir una lógica de acción táctica, con la que Michel De Certeau (2007) caracteriza a las *artes del hacer*. A diferencia de la estrategia, la táctica se define como la lógica de acción de un agente que, imposibilitado de aislarse o establecer un lugar de distancia, no puede circunscribir un lugar propio, por lo que no tiene más lugar que el del otro. De este modo, depende enteramente de las circunstancias en que “el instante preciso de una intervención transforma [una situación] en situación favorable” (De Certeau, 2007, p. 45). La táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, distancia o previsión.

En el caso del actor, su acción artística se produce en medio de una multitud de elementos heterogéneos, entre los que pueden contarse el texto dramático y las indicaciones del director¹⁷, pero también las circunstancias presentes y los incontables eventos fortuitos que podrían llegar a producirse. Es imposible que el actor pudiera realizar una síntesis de los mismos a la manera en que lo hace el dramaturgo o el director (es decir, estableciendo una *estrategia*). La única síntesis posible es su acción concreta en tanto posibilidad de situarse y aprovechar las oportunidades en un territorio que por su impredecibilidad se vuelve ajeno. Por lo tanto, son las características específicas de la actuación como fenómeno artístico las que ocasionan que, aunque intente organizarse como estrategia, la acción del actor no pueda producirse más que como táctica. Mediante la misma, la actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden dominarse de antemano. Por consiguiente, toda pretensión de volver a la escena autosuficiente o cerrada sobre sí misma implica necesariamente una negación o desentendimiento de sus aspectos situacionales, lo que comporta una reducción de la lógica de acción táctica inherente a la misma en favor

de una planificación previa. Tal como veremos a continuación, esta es la pretensión (fallida) de la metodología de actuación realista.

El divo romántico compartía con el actor del teatro popular¹⁸ y el artista de variedades una profunda entrega a las más variadas posibilidades de explotación de la situación de actuación. La vocación de estos actores consistía en provocar un efecto inmediato en el público, ya sea patético, cómico o de asombro, mediante la ostentación de su presencia y/o la comunicación directa con el espectador, lo cual colocaba en primer plano la condición de actor por sobre el personaje representado. Esto colisionaba con las aspiraciones de realismo en el teatro, lo cual se evidenció a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, inadecuación que halló su máxima expresión con la dramaturgia chejoviana.

En efecto, Chejov abandona la artificiosidad del encuentro personal (en tanto convención mediante la cual los personajes expresan mutuamente todo lo que piensan sobre un tema), optando en cambio por la vacuidad del diálogo. Es en esta evasión del conflicto donde el subtexto revela toda su importancia como pilar de la ilusión referencial, y por consiguiente, las formas exteriores y estereotipadas de actuación se vuelven insostenibles. El choque entre dramaturgia realista y actuación romántica decantará en la total subordinación del actor al ritmo general de la puesta propuesto por el director y, por consiguiente, en la atenuación de su presencia. Para lograrlo será necesario formar a un nuevo tipo de actor, y serán dos los dispositivos clave para hacerlo: la cuarta pared y la vivencia.

Aunque la idea de una escena cerrada en sí misma puede rastrearse en Diderot y en Stendhal¹⁹, la noción de cuarta pared es adjudicada a André Antoine (1858-1943). Además de una serie de recursos y procedimientos que contribuyeron a la producción de puestas en escena realistas por los que es mundialmente reconocido, el director francés también implementó innovaciones en relación a la actuación. Sin llegar a constituir una metodología de actuación propiamente dicha, estos postulados ejercieron gran influencia en directores y pedagogos posteriores, como Stanislavski.

Antoine desactivó la costumbre de los actores románticos de monologar delante de las candilejas (a las que suprimió), como modo de mostrarse al público. Promovió, en cambio, el desplazamiento de los actores por todo el escenario, rompiendo con la exigencia de frontalidad, lo que ocasionaba

que, por momentos, los mismos le dieran la espalda al público. Este desentendimiento respecto del espectador, en función de producir la impresión de que la atención del actor estaba puesta sólo en la situación representada, provocaba a su vez la ilusión de que el público asistía a un evento que sucedía independientemente de su presencia, por lo que su punto de visión simulaba no ser tenido en cuenta para los desplazamientos de los cuerpos. Esto se replicaba a nivel verbal: los parlamentos se solapaban como si los mismos no fueran proferidos para ser comprendidos por un tercero. De este modo, se construía la ilusión de una cuarta pared entre los actores y la pléyade, aunque todo lo que sucedía en el escenario se hacía en función de los valores, gustos e intereses del público burgués (en los que se hallaba incluida también la expectativa de ilusión referencial).

En su renombrado trabajo con el Teatro de Arte de Moscú, Constantín Stanislavski (1863-1938) retomó el concepto de *cuarta pared* como uno de los pilares de la construcción de lo que denominó su *psicotécnica*, una metodología para formar actores y producir actuaciones. Su objetivo era alejar al actor en ciernes de los modos propios del aprendizaje de un oficio y promover a la enseñanza de la actuación como una forma racional de transmisión del saber. Para ello, sustituyó la organización histórica del trabajo actoral en compañías, por la constitución de elencos.

En primer lugar, mientras en la compañía el conductor es el capocómico, en el elenco la figura central es el director. Por otra parte, en un elenco los actores no se especializan en roles fijos y estereotipados, y los personajes no se distribuyen por una jerarquía interna, sino en función de la verosimilitud (lo que dependerá del texto dramático y de la estrategia de puesta del director). En la compañía, en cambio, la figura principal podía asumir el personaje protagónico, aunque su apariencia, su edad e incluso, su género no coincidiera con el mismo (tal es el caso de Sarah Bernhardt representando a Hamlet). Esto destruía cualquier ilusión de transparencia, colocando en primer plano la artificiosidad de la relación actor-personaje.

En sentido estricto, el objetivo de la psicotécnica propuesta por Stanislavski (luego conocida como *sistema*), era lograr una actuación orgánica, entendiéndola como aquella en la que todo signo exterior es el correlato de un sentimiento interno. Stanislavski parte de la premisa de que un actor talentoso o inspirado consigue actuar orgánicamente de manera espontánea, re-

servando la psicotécnica para los casos en los que ninguna de estas variables se hallan presentes. Por consiguiente, postula a la técnica como mediadora entre lo voluntario y lo involuntario.

El sistema se plantea como una serie de pasos para que el actor logre comprender el subtexto de la obra, y más precisamente de su personaje, para a partir de allí implementar los procedimientos que le permitan experimentar una vivencia auténtica, acorde con aquél. En efecto, el actor tiene que ser capaz de lograr una analogía total entre sus emociones y las del personaje, entendiendo al mismo como una porción de sentido emanado de una totalidad compositiva, como es la trama (unidad semántica que será refrendada por la puesta en escena).

De este modo, la vivencia se presenta como el dispositivo que garantiza que cada acción y/o gesto del actor tenga un correlato con una experiencia interna, fundamento emocional que aseguraría la economía y adecuación de todo signo exterior emitido en escena. Esto supone que por el sólo hecho de experimentar la vivencia que se ajuste al subtexto de su personaje, las acciones y gestos del actor no serán exagerados pero tampoco imperceptibles, ni serán confusos o incongruentes con la situación representada.

De este modo, el trabajo actoral se halla totalmente subsumido a la lógica de acción estratégica mediante la cual el dramaturgo compone el texto dramático y el director dispone los elementos escénicos en función del sentido que se propone transmitir. Esta subordinación se muestra claramente en la excesiva importancia que Stanislavski le da a lectura y comprensión del texto dramático por parte del actor, y, fundamentalmente, a la circunscripción de la mayor parte de la tarea actoral al ensayo.

En efecto, el ensayo es el contexto espacio-temporal privilegiado de la metodología de actuación realista, porque es el momento en el que el desempeño actoral se ajusta al plan de puesta en escena, sin menoscabar que sus descubrimientos personales puedan contribuir en mucho a este diseño. Es el carácter previo y extemporáneo respecto del encuentro con el público lo que define al privilegio del trabajo actoral en el ensayo como algo ajeno a la esencia de la actuación.

En el ensayo el actor hace suyas las vivencias del personaje, utilizando una abundante cantidad de ejercicios y procedimientos que Stanislavski describe profusamente y que no diferirán entre el ámbito de formación y el

del ejercicio profesional: memoria sensorial, memoria emotiva, *sí mágico*, etc. El objetivo es que el actor logre introyectar el modelo emanado de la trama y producir una vivencia acorde, proceso que una vez descubierto se supone que podrá reproducir a voluntad en escena.

Los resultados de la aplicación de este *sistema* en el Teatro de Arte de Moscú promovieron su reconocimiento y difusión mundiales. Uno de sus mayores logros consistió en la conformación de elencos uniformes, carentes de excepcionalidades, es decir, en lograr un tono común a todos sus integrantes. La continuidad o fluidez rítmica de la puesta en escena, carente tanto de excesos por intensidad como de intervalos o interrupciones, constituye la principal característica formal de la metodología de actuación realista y se ajusta completamente a la exigencia de atenuación de la presencia del actor, tema que nos ocupa. La atenuación, conseguida merced a la reducción de los aspectos situacionales de la actuación al cerrar la escena sobre sí misma y evitar toda transición a la platea, promueve el aparente borrado de las marcas de enunciación del actor, creando la ilusión de que lo que vive o experimenta no tiene al espectador como destinatario. No pretendemos argumentar con esto que la posibilidad de una escena de este tipo exista. Por el contrario, esta pretensión siempre es desmentida por el hecho escénico. No obstante, ciertas metodologías de formación actoral y de dirección escénica (como la realista) no toman esto en cuenta, tanto por restarle importancia como por darlo por sentado. De este modo, se desentienden de uno de los aspectos más importantes del fenómeno teatral, dejando librados a los actores a soluciones personales o a las aportadas por el relato actoral colectivo que en la jerga teatral se denomina *oficio* y que es, paradójicamente, muy desvalorizado por las metodologías de actuación y estéticas teatrales de carácter moderno²⁰.

Por otra parte, e independientemente de sus resultados estéticos y de sus premisas ideológicas, la gran difusión del *sistema* Stanislavski respondió también a su capacidad de conceptualizar aspectos de la actuación que hasta entonces permanecían innombrados, y otorgarle a la enseñanza y práctica profesional de la actuación un barniz racional. De este modo, creó un vocabulario específico que tendió un puente comunicativo entre los actores entre sí, y también entre actores y directores (sin excluir la posibilidad de extenderse a los críticos, a los estudiosos e incluso, al mismo público).

Ahora bien, ¿cuáles son los problemas que origina la aplicación de esta metodología? ¿Cuáles son los puntos que permanecen oscuros en esta propuesta o que la misma no logra resolver?

En primer término, y tal como lo hemos adelantado, la cuarta pared conlleva a la negación o menosprecio de la situación de actuación. Desde una perspectiva histórica, la cuarta pared no es más que la reacción de la época a la primacía de la actuación estereotipada y exterior del romanticismo, por lo que el principal objetivo de su implementación es plantear al espectador como distracción y como principal enemigo de toda actuación que tenga en el personaje su norte y en el director, su guía. Para un teatro que busca provocar una ilusión referencial, la cuarta pared no sólo consigue eliminar la distracción del público, sino que además proporciona el beneficio adicional de cerrar la escena sobre sí misma, convirtiéndola en un mundo paralelo susceptible de seguir un plan prefijado en el ensayo.

Pero sucede que el hecho teatral, aun planteado estratégicamente por la puesta en escena, es un acontecimiento vivo que, como tal, se da en un contexto espacio-temporal imprevisible. La metodología de actuación realista se circumscribe así a la preparación previa del personaje, lo cual constituye sólo una parte de lo que el actor hace en escena. En efecto, en la situación de actuación el actor no sólo representa al personaje en términos vivenciales, sino que además, se coloca al alcance de la luz, ajusta el volumen de voz para ser escuchado en toda la sala, soluciona contingencias que se presentan durante la función sin que el público las note, sigue las indicaciones espaciales, se relaciona con sus compañeros reaccionando a sus propuestas y proponiendo a su vez, respondiendo a lo que surge en esa relación aquí y ahora, pero también teniendo en cuenta lo que indica el texto dramático, en pos de ajustar dichas reacciones en el esquema general, etc.

Al negar o desentenderse de los aspectos situacionales de la actuación, la metodología realista deja inerme al actor ante las contingencias que pudieran presentarse en escena. La total subordinación a una lógica de acción estratégica, es decir, a repetir el plan prefijado en los ensayos, aun vivenciando nuevamente y de manera genuina lo encontrado en dicho proceso, aísla al actor de lo que sucede en el aquí y ahora de la escena. Por consiguiente, reduce su capacidad de accionar tácticamente. Como consecuencia, sólo le quedan dos caminos al actor: la no reacción ante lo que sucede aquí y ahora

(generando actuaciones esquemáticas en el mejor de los casos o haciendo peligrar la continuidad de la representación si surgiera una contingencia grave) o dejar de utilizar la metodología realista para resolver estos problemas empleando procedimientos personales o pertenecientes a otras poéticas. En este sentido, la metodología de actuación realista se presentaría como una metodología “imposible” en términos escénicos, o por lo menos, no suficiente para desempeñarse en escena. Este aspecto, en apariencia evidente, es prácticamente ignorado (o por lo menos no es explícitamente enunciado y debidamente problematizado) en los estudios teatrales, en la crítica y en los espacios de formación para la actuación y la dirección escénica.

Otro aspecto que el planteo stanislavskiano deja irresuelto (y que se reitera en algunos de sus continuadores, como Strasberg), es el de la acción²¹. En efecto, la psicotécnica no explica de qué manera se produce el pasaje de la vivencia interna a la acción. La premisa de la que parte es la de que los signos exteriores de la conducta son motivados por los sentimientos o emociones, por lo que sólo se dedica a trabajar con éstos últimos. Pero, ¿puede la vivencia por sí misma garantizar que las emociones sean llevadas a la acción y la gestualidad en solitario y/o con otros actores? ¿Cuál es el modo en el que esos signos exteriores de la conducta se resuelven?

Más allá de la concepción dualista implícita en la idea de que el trabajo emocional basado casi en su totalidad en la introspección puede ser simplemente “materializado” en el cuerpo, y que además esta materialización será espontáneamente adecuada en términos de intensidad (aspecto que señalamos anteriormente), el pasaje a la acción refleja el verdadero punto ciego del teatro occidental: el cuerpo.

En la omisión de su tratamiento metodológico y técnico, el ideal escénico realista reproduce las posturas normativas asociadas al cuerpo, presentes en el teatro occidental desde el mundo griego. Se trata de imponer mediante la norma una concepción intelectual y artificial del cuerpo como unidad definitiva y sin riesgo. Lo que se persigue fundamentalmente es el desarrollo de un cuerpo productivo y disciplinado, que respete tres imperativos necesarios para la claridad en la comunicación del referente: significancia, organicidad y equilibrio.

La adjudicación de significación a la gestualidad y a los movimientos promueve que el devenir y la transitoriedad propia del desempeño corporal

desemboque en un orden estático, predeterminado y previsible. En cuanto a la organicidad, esta refiere al cuerpo en el que cada parte se halla convenientemente aislada por su función respectiva, por lo que la coordinación total se realiza en pos del mayor beneficio. Todo lo que no se conforme a dicha organización será considerado una amenaza al todo, interés general que autoriza la represión de lo infructuoso (Lyotard, 1981). Por último, el cuerpo también debe ser equilibrado. Dada la imposibilidad de generar en el actor un cuerpo matematizado y geometrizado como el del bailarín clásico, éste es sustituido por un cuerpo inofensivo, previsible y “compensado” (Kaplan, 2006). Merced a ello, la legitimación de cualquier exceso del cuerpo del actor será el personaje, en tanto fragmento de una trama y una puesta en escena que equilibra todas las polaridades que se hallan en su interior. De este modo, la austereidad o el barroquismo en la expresividad del actor serán aceptadas en tanto dichas cualidades sean adecuadas a la totalidad del enunciado.

Por último, es indudable que la metodología de actuación realista ha generado sus propios clichés y estereotipos actorales, lo cual entra en contradicción con la postulación de la vivencia como epítome de la sinceridad en la expresión. La aparente ausencia de convencionalismos o arbitrariedades promovida por el trabajo introspectivo, suscitó que la actuación realista se asociara con lo “genuino”, “veraz” y “auténtico” (Naremore, 2015, p. 8), mientras que otras formas de trabajo actoral, sobre todo las anteriores a las que el realismo se opuso, fueran rechazadas por su artificiosidad y falsedad.

Sin embargo, el borrado de las marcas de enunciación al que tiende la actuación realista no ha impedido los convencionalismos propios de toda conducta realizada para ser exhibida. En este sentido, la actuación realista es tanto la correspondencia o correlato entre signo exterior y vivencia interna (en el que ésta última es la causa), como lo inverso: la búsqueda inducida de una vivencia interna que justifique el gesto, la expresión o la acción que es necesario lograr para concretar el plan trazado por la puesta en escena. En definitiva, “el llanto surge de la pena, pero la pena también surge del llanto” (Brecht, 1964, p. 152).

Por consiguiente, llegamos a un punto nodal de nuestra indagación: ¿cuál es el referente de la actuación realista? ¿La realidad? ¿El texto dramático? ¿Los sentimientos vivenciados de manera verdadera por el actor, que lu-

ego se materializan? De lo hasta aquí expuesto se desprende que la actuación realista consiste en un largo rodeo por el cual el actor exterioriza una vivencia interna en consonancia con el personaje que responde a la visión de la realidad del dramaturgo y del director. ¿No es esto tan artificial como una actuación romántica o de la Commedia dell'arte?

En definitiva, la elaboración de una metodología de actuación que no obstruyera el modo de construcción de enunciados propio de la dramaturgia realista y de la noción de director y puesta en escena asociadas a la misma, no expresan más que la adecuación a la idea de un sector acerca de la función del arte y del teatro en la sociedad en un momento contingente de la historia.

A principios del siglo XX, este ideal repercutió y se trasladó a un nuevo medio: el cine. Diversos autores han señalado que nada en el “aparato básico” (Gaudreault, 2007) de reproducción de imágenes en movimiento indicaba como necesaria la producción de ficciones interpretadas por actores. En este sentido, el cinematógrafo podría haber evolucionado hacia otras formas, como lo demuestran los diversos intentos experimentales de las primeras décadas del siglo pasado. De hecho, el primer cine, denominado “de atracciones”, no contaba aún con los rudimentos del lenguaje que confluyeron en la continuidad narrativa que terminará imponiéndose alrededor de 1915.

En efecto, los primeros films tenían las características de un “teatro filmado”: cámara fija colocada a la altura del ojo humano ante una escena desarrollada sin interrupciones temporales ni escala de planos. La única exigencia para los actores era no permanecer inmóviles durante el rodaje (con el objeto de no ser confundidos con un elemento del decorado), ni utilizar gestos convencionales que lo asemejaran a un mimo. Los actores que se desempeñaban en estas películas rara vez eran actores de teatro, dado que el cine era un espectáculo de baja reputación. Por tal motivo, los primeros actores de cine fueron artistas de feria o de *variedades*. Pero existía un hecho adicional, y no del todo apreciado, por el cual los actores del teatro culto o serio no eran funcionales para el primer cine: su poca ductilidad para utilizar el cuerpo de forma no convencional.

El actor de la declamación, el divo romántico, basaba su performance principalmente en la explotación de las posibilidades en el manejo de la voz.

Su gestualidad y sus movimientos corporales eran, por tal motivo, sumamente solemnes y estereotipados, y sólo buscaban expresar estados emocionales exacerbados²². Esta gestualidad hierática no resultaba adecuada a los cortos de atracciones, exhibidos ante un público popular en el seno de un espectáculo donde el cine era un elemento más entre otros números que se realizaban en vivo.

Sin embargo, si el cine se hubiera mantenido como un espectáculo de feria, exhibido por pocos centavos entre otras atracciones, su futuro habría sido incierto. A la novedad inicial del propio dispositivo, que despertaba el interés del público por ver la mera reproducción del movimiento en imágenes, le siguieron una serie de intentos por convertir al cine en un espectáculo autónomo. Para lograrlo era necesario captar al público burgués, abriendo salas especializadas y recurriendo a sus hábitos de consumo cultural. Para ello se recurrió al teatro, al punto que las salas de cine calcaron su estructura y decoración de las teatrales.

En efecto, en 1908 se crea Le Film d'Art, una iniciativa que intentó producir películas basadas en guiones de autores y dramaturgos contemporáneos, e interpretadas por actores de teatro conocidos. Su primera producción, *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908), tuvo gran éxito y logró reunir a lo más notable de la sociedad parisina (Pinel, 2009). Posteriormente, Le Film d'Art se asoció con la Comédie-Française, y produjo una serie de films con sus actores, con la idea de que el prestigio de la compañía atraería al público burgués. Si bien la solemnidad de estos actores no produjo los buenos resultados esperados, la iniciativa fue imitada por otros emprendimientos, como la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), que contrataría a André Antoine y a algunos de sus discípulos, y la misma Série d'Art Pathé-Frères, con empresas satélites en toda Europa. Mediante la fórmula “actores famosos en obras famosas” (adoptada más tarde por Adolf Zukor en los Estados Unidos), el cine abandonó definitivamente su categoría de espectáculo de feria y atrajo finalmente a los sectores medios y acomodados.

Si bien el cine de arte no innovó en el plano formal, dado que se atuvo a la concepción tradicional del *teatro filmado*, consideramos que contribuyó a la viabilidad comercial (y luego industrial) del nuevo medio, al proporcio-

narle el acceso al público burgués. Y creemos, además, que esto no hubiera sido posible sin el definitivo acercamiento del nuevo medio a las expectativas de ese público, que, como hemos visto, se volcaban por la narración de una historia con aspectos referenciales reconocibles. Por consiguiente, la utilización de actores famosos brindó uno de los elementos fundamentales para este público: un foco de interés narrativo, es decir, la posibilidad de seguir e identificarse con un personaje.

Si en un principio esto se apoyó en la utilización de actores con prestigio en el teatro, posteriormente esta estrategia comercial repercutió estéticamente y el propio lenguaje cinematográfico se organizó en función de las pautas narrativas, alcanzando la integración. En efecto, en el intento de proporcionarle un fundamento diegético a toda imagen (y posteriormente, a todo sonido) presente en el film, el cine se organizó en una narrativa ficcional ilusionista-realista anclada en la verosimilitud témporo-espacial y en personajes motivados psicológicamente (Elsaesser, 2011).

Esta narrativa lineal, motivada causalmente y centrada en el personaje se organizó en función de una serie de planos, posiciones y movimientos de cámara que fragmentaron la acción y el cuerpo del actor, de cara a su (re)construcción en el montaje. Con el objeto de sumergir a los espectadores en el interior del drama, el espacio cinematográfico se cerró en un diálogo fragmentado y organizado en un vaivén de campo-contracampo, lo que Pascal Bonitzer (2007) identifica como espacio planamente realista.

Además de promover toda una serie de modificaciones de orden estético en el arte de los actores, como la posibilidad de desempeñarse al aire libre y en decorados originales, o de ver su propia performance y modificarla o corregirla (Lenk, 1994), el cine comenzó a reclamar un nuevo tipo de actor cuyo desempeño se ajustara a la fragmentación del plano. En este sentido, el reclamo de precisión y atenuación gestual no halla fundamento en la adecuación a un referente, sino en la necesidad de que la presencia del actor no rompa la ilusión referencial producida por la continuidad de la narración. Una vez más, será la “normalización”, la eliminación o borrado de toda disruptión, la que impondrá un modo de desempeño a los actores. De este modo, vemos cómo la opción del cine por el espectador burgués desembocó aquí también en la adopción del realismo y la atenuación de la presencia del actor.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos analizado a la metodología de actuación realista como un dispositivo de atenuación de la presencia actoral.

Consideramos que para ello fue fundamental distinguir tres formas de entender el realismo: como modo de producción de enunciados, como efecto de sentido y como metodología de actuación en sí misma. Y que todas estas formas sólo son comprensibles si se las analiza y se las pone en relación desde una perspectiva histórica. En efecto, tanto el modo de construir enunciados teatrales realistas (ya sea textos dramáticos y/o puestas en escena), como la metodología de actuación asociada al mismo, fueron concebidos en una época específica y como reacción a lo que estaba sucediendo. Sólo este tipo de análisis históricamente situado permite comprender y explicar la ilusión referencial producida por las formas realistas, que de ninguna manera puede considerarse universal.

En estos términos, hemos analizado el realismo como la expresión de una clase social, la burguesía, y de su concepción de la función del arte en la sociedad. Su aspiración por ver reflejados sus debates, conflictos y aspiraciones, y de universalizarlos mediante una posición tutelar sobre el sentido, se halla en la base de los criterios de *normalización* de los componentes escénicos y cinematográficos, entre los cuales la presencia del actor se reveló como el elemento clave y, a la vez, más rebelde.

Notas

¹ El carácter acontecimental de la actuación procede de su cualidad en tanto fenómeno que sucede en un contexto espacio temporal inmanente e indeterminado. En cuanto al carácter exhibitorio, entendemos que la esencia de la actuación (y acaso del teatro mismo) reside en un encuentro entre actor y espectador, en el cual el primero permanece y/o acciona en escena con el único objeto de ser observado por el segundo. Es entonces la mirada lo único que legitima y da sentido a la tarea del actor, por lo que cualquier otro elemento otrora esgrimido como causa justificativa de esta relación (el texto dramático, la dirección escénica, etc.) deviene secundario y accesorio. Denominamos a esta esencia o grado cero de lo teatral como “situación de actuación” (Para profundizar, ver Mauro, 2011b; 2010).

- ² Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa. En la caracterización tradicional del arte teatral en occidente ha prevalecido la dimensión transitiva de la representación, concebida como la referencia a una idea o sentido que se halla ausente de la situación escénica y es sustituido en y a través de ésta (Para profundizar en este aspecto, ver Mauro, 2011a)
- ³ François Lyotard (1970) afirma que todo enunciado posee una opacidad que no puede traducirse en significado y que, por tanto, persiste como figura. Esto es lo que denuncia o evidencia el arte, al que define en tanto posición: “[...] la posición del arte supone desmentir la posición del discurso. La posición del arte indica una función de la figura, que no está significada, y esa función alrededor y hasta dentro del discurso. Indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que éste quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación” (Lyotard, 1970, p. 32).
- ⁴ Siendo estas observaciones válidas no sólo para las aspiraciones del teatro realista, sino también para las del denominado Teatro Posdramático, al cual hemos caracterizado oportunamente como una “práctica directorial” (Para profundizar en este argumento, ver Mauro, 2013a).
- ⁵ “La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo represente en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del ‘creador’” (Derrida, 1967, p. 322).
- ⁶ “En cuanto a la búsqueda apasionada de la verdad que mantiene la teoría stanislavskiana, ésta se corresponde tan a la perfección con la imagen dominante

del artista en las sociedades occidentales que no hay por qué sorprenderse de encontrar a Stanislavski por todas partes” (Nacache, 2006, p. 145).

- ⁷ *Constante realista* que Osvaldo Pellettieri (2002) identificó en el caso del teatro argentino.
- ⁸ Hemos reflexionado al respecto en trabajos anteriores acerca de esta discusión en el mundo griego. Al problema de la imitación de acciones bajas o réprobas en la obra platónica, la solución aristotélica habría consistido en la imposición de la trama compuesta por el autor como dispositivo intermediario entre el desempeño actoral y lo trascendente a la escena. Para profundizar, ver Mauro (2011b).
- ⁹ Un caso emblemático es el del denominado “neorealismo italiano”, corriente cinematográfica caracterizada por los efectos de sentido de sus enunciados (lo que se refleja en su propia denominación), más allá de que sus máximos exponentes actorales no utilizaran ni la metodología stanislavskiana ni ninguna otra corriente de actuación de tipo realista. Como ejemplo, debemos citar el caso de la actriz Anna Magnani, agudamente analizado en Carnicé Mur (2015).
- ¹⁰ Aspecto observado por el teatrista argentino Ricardo Bartís (2003).
- ¹¹ Barthes (1970) señala que el quebrantamiento de esta pretendida objetividad del realismo mediante la cual los hechos se relatarían a sí mismos, produce la inmediata relativización de la verdad del decir.
- ¹² Esto implicó la eliminación del verso, de la arbitrariedad en la concatenación de los hechos y de los parlamentos demasiado largos que impedían la interacción.
- ¹³ Por lo que el teatro se corresponde enteramente con la escena “teológica” descripta por Jacques Derrida (ver Nota 5).
- ¹⁴ Cabe aclarar que estas características son comunes a toda instancia directorial, no sólo en el teatro realista. Para ver cómo esto se desarrolla en el denominado Teatro Posdramático, ver Mauro (2013a).
- ¹⁵ Para profundizar, ver Mauro (2014a).
- ¹⁶ Para profundizar, ver Mauro (2010).
- ¹⁷ Por indicaciones del director no entendemos sólo a la planificación de la puesta en escena tradicional de una obra realista (aunque este sea el tema que nos convoca en el presente artículo). De hecho, varias estéticas contemporáneas

que abjurán del realismo implícita o explícitamente, conservan la importancia suprema de la dirección escénica, no ya como garante del sentido aportado por el texto dramático, sino como organizador último de los diversos lenguajes escénicos yuxtapuestos e incluso de los elementos “encontrados” por los actores en los ensayos. Sólo como ejemplo, mencionaremos como representantes de esta tendencia al denominado Teatro Posdramático y al Teatro de Intensidades, en el caso argentino (Para profundizar en el rol definitorio del director en estas estéticas, ver Mauro 2013a; 2011b).

¹⁸ Para profundizar en el concepto de actor popular, ver Mauro (2013b).

¹⁹ Diderot, *Discurso sobre la poesía dramática*, 1758; Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823-1825.

²⁰ Para profundizar en la importancia e implicancias del oficio actoral entendido como relato colectivo, ver Mauro (2014b).

²¹ Si bien Stanislavski reformuló su propuesta hacia el final de su vida, enunciando el *Método de las acciones físicas*, su difusión e implementación mundial no alcanzó a la que tuvo lo que se conoce como la primera parte de su *sistema*.

²² Véanse, por ejemplo, las fotografías o performances filmadas de Sarah Bernhardt. Existe un interesante estudio acerca de la relación entre las actrices del cine de divas italiano y las formas propias del ataque histérico en Torello (2006).

Referencias

- BARTHES, Roland. El Efecto de Realidad. In: BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan et al. **Lo Verosímil**. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. P. 95-101.
- BARTÍS, Ricardo. **Cancha con Niebla**. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- BONITZER, Pascal. **El Campo Ciego**: ensayos sobre el realismo en el cine. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- BRECHT, Bertolt. **Brecht on Theater**. Nueva York: Hill and Wang, 1964.
- CARNICÉ MUR, Marga. ¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magnani. **L'Atalante**, València, n. 19, p. 43-50, ene./jun. 2015.
- CHARTIER, Roger. Estrategias y tácticas. De Certeau y las “artes del hacer”. In: CHARTIER, Roger. **Escribir las Prácticas**. Foucault, De Certeau, Marin. Buenos Aires: Manantial, 1996. P. 73-99.

DE CERTEAU, Michel. **La Invención de lo Cotidiano I.** Artes de hacer, México DF: Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007.

DERRIDA, Jacques. El teatro de la残酷 y la clausura de la representación. In: DERRIDA, Jacques. **La Escritura y la Diferencia.** Barcelona: Antrhopos, 1967. P. 318-343.

DITTUS, Rubén. El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. **Cuadernos.info**, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 33, p. 77-87, dic. 2013.

ELSAESSER, Thomas. Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales. **Imagofagia**, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, n. 3, p. 1-31, 2011.

GAUDREAU, André. Del cine primitivo a la cinematografía-atracción. **Secuencias**, Revista de historia del cine, Madrid, n. 26, p. 10-28, 2007.

KAPLAN, Andrea. Una pedagogía del buen cuerpo: Modelos, conductas, símbolos. Representaciones del cuerpo durante la última dictadura militar argentina. **Medios, Comunicación y Dictadura.** 2006. Disponible en: <http://www.mediosydictadura.org.ar/academicos/tesinas/kaplan_cuerpo.doc>. Acceso en: 01 feb. 2017.

LENK, Sabine. L'art de l'acteur sur la scène et devant la caméra (1895-1914). In: HAMON-SIREJOLS, Christine; GERSTENKORN, Jacques; GARDIES, André. **Cinéma et Théâtralité.** Lyon: Aléas, 1994. P. 151-156.

LYOTARD, François. "Tomar partido por lo figural". In: LYOTARD, François. **Discurso y Figura.** Barcelona: G.Gili, 1970. P. 63-95.

LYOTARD, Françoise. **Dispositivos Pulsionales.** Madrid: Fundamentos, 1981.

MAURO, Karina. Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. **Afuera**, Buenos Aires, n. IX, p. 1-14, 2010.

MAURO, Karina. Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de "representación" y de "interpretación". In: LARIOS RUIZ, Shaday; MAURO, Karina et al. **Escenarios Post-Catástrofe**, 1º Premio de Ensayo Teatral. México: Artezblai, 2011a. P. 51-92.

MAURO, Karina. La Técnica de Actuación en Buenos Aires. **Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño.** 2011. 626 f. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011b.

MAURO, Karina. La Actuación en el Teatro Posdramático Argentino. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 3, p. 669-692, 2013a.

MAURO, Karina. La Actuación Popular en el Teatro Occidental. **Pitágoras 500**, Revista de Estudios Teatrais, Campinas, n. 5, p. 15-31, 2013b.

MAURO, Karina. Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. **Telóndefondo.org**, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Buenos Aires, n. 19, p. 137-156, 2014a.

MAURO, Karina. El “Yo Actor”: identidad, relato y estereotipos. **Revista Aura**, Revista de Historia y Teoría del Arte, Buenos Aires, n. 2, p. 102-124, 2014b.

MERLEAU PONTY, Maurice. **Fenomenología de la Percepción**. Barcelona: Península, 1975

NACACHE, Jacqueline. **El Actor de Cine**. Barcelona: Paidós, 2006.

NAREMORE, James. La imitación, la excentricidad y la caracterización en la interpretación cinematográfica. **L'Atalante**, València, v. 19, p. 7-16, 2015.

NOCHLIN, Linda. Naturaleza del realismo. In: NOCHLIN, Linda. **El Realismo**. Madrid: Alianza, 1991. P. 11-48.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Una Historia Interrumpida**: teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 1997.

PELLETTIERI, Osvaldo. A qué llamamos sainete criollo. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). **Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II**. La Emancipación Cultural (1884-1930). Buenos Aires: Galerna, 2002. P. 201-205.

PINEL, Vincent. **Los Géneros Cinematográficos**. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. La división de lo sensible. Estética y política. **Mesetas.net**, 2009. Disponible en: <www.mesetas.net/?q=node/5>. Acceso en: 25 ago. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **El Espectador Emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoría del Drama Moderno (1880-1950)**. Barcelona: Destino, 1994.

TORELLO, Georgina. Con el demonio en el cuerpo. La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920). **Secuencias, Revista de Historia del Cine**, Madrid, n. 23, p. 7-19, 2006.

Karina Mauro es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se especializa en Teoría e Historia de la Actuación en Teatro y Cine. Directora del Proyecto UBACyT *Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902-1955)*. Profesora del Seminario Teoría de la Actuación (UBA). Profesora Titular de Historia Sociocultural del Arte I y II (UNA). Docente Regular de Psicología del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del GETEA (Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

E-mail: karinamauro@hotmail.com

Este texto original también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido en 25 de noviembre de 2016

Aprobado en 09 de junio de 2017